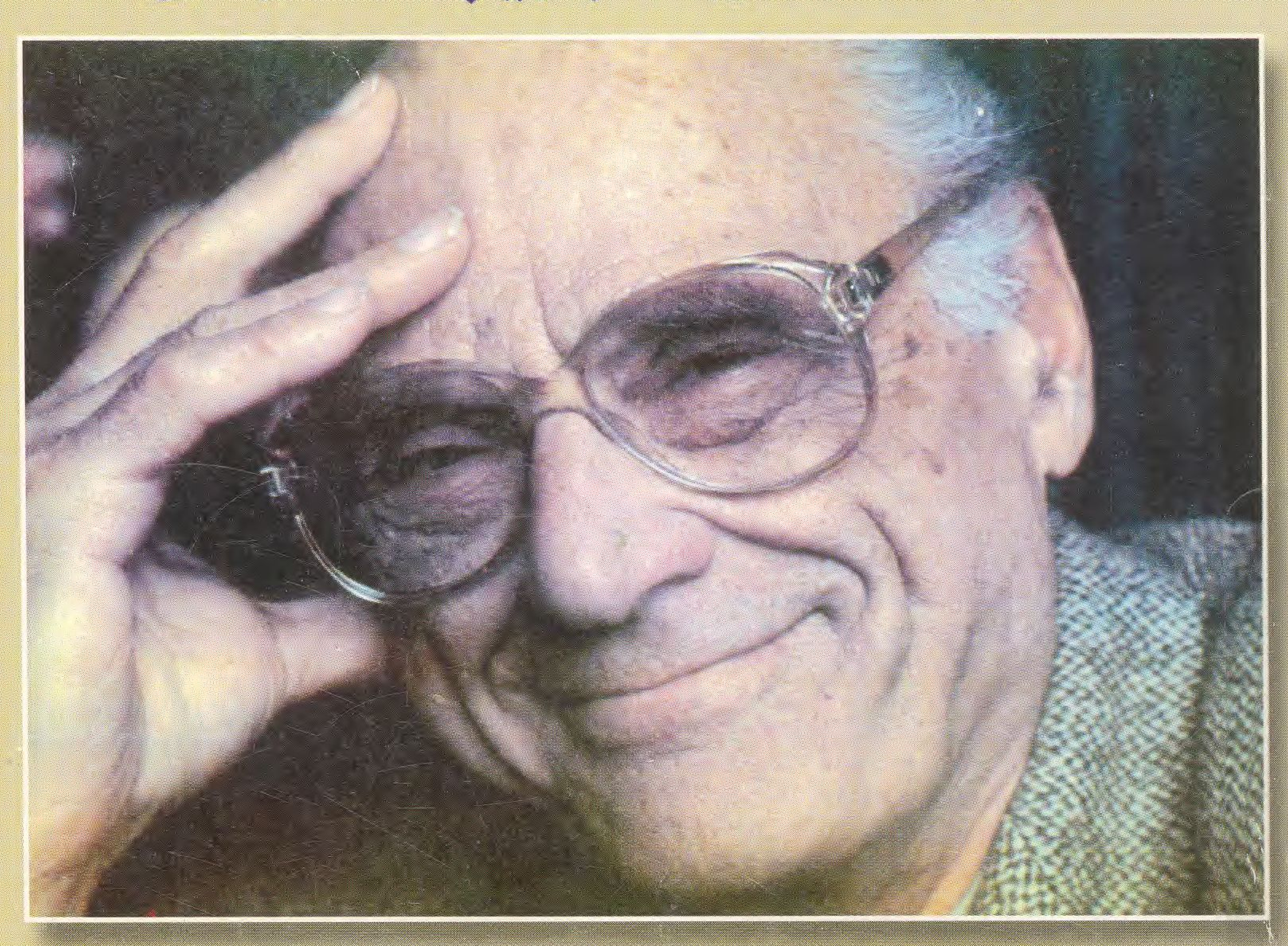
15

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

بمناسبة رسالته لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى

آرثر ميللر والخروج عن المألوف

ستون عاماً من التجريب المسرحى



المحرر : د. محسن مصيلحى

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

١٥

بمناسبة رسالته لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى

آرثر ميللر والخروج عن المألوف

ستون عاماً من التجريب المسرحى

تصميم وتنفيذ : آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

كنت علي يقين أن فكرة هذا المهرجان إذا استطاعت أن تفرض نفسها، فسوف يفضي بنا الأمر إلي حياة مسرحية مختلفة، تعكس تبدلات جمالية شديدة العمق، ويصبح هذا المهرجان رمزاً لامتلاك شجاعة البحث الدءوب عن رؤي فنية جديدة، تحتاج إلي ثقه من نوع جديد في قدرتها علي الصمود أمام الصدمات الفنية وسط حشد التفاعلات لتجارب عالمية متنوعة.

لقد وسع هذا المهرجان معارفنا عن المسرح في العالم، فقدم تجارب مسرحية لفرق عديدة، منها مايسحر، ومنها مايثير، ومنها مايبهر، تجارب ساخنة وصادمة ومتأججة، إبداعات مثل وتر الكمان المشدود، تنتج حالات انفعالية ترتكز علي خيال غير محدود، يصطفي البساطة ويرفض الآلية.

وعلي الجانب الآخر قدم المهرجان ترجمات لما يزيد عن المئة كتاب لتيارات المسرح في العالم عن كل اللغات، واستقدم شخصيات مرموقة في عالم المسرح لتشارك في فعالياته تحكيماً ونقاشاً وحواراً.

إن السنوات العشر لهذا المهرجان ، هي سنوات الإصرار علي القيمة، ورفض الانغلاق المميت، ومواجهة تسلط ماهو منفصل عن كل ماهو حيوي ومتحرك في الحياة، عن كل ماهو مشرق ونبيل وجوهرى في الفن.

كان ومازال حرصنا أن يستوعب شبابنا تلك التجارب، ويتفتح أمامه منظور جديد في مسيرة إبداعاته، وأن يقيم علاقة نقدية مع ذاته علي نحو يجدد فكره وتعبيره وابتكاراته، ليمارس علاقته بحاضرة بصورة فعالة، وهو بالفعل ماتشهد به حركة شباب المسرح المصري الآن.

فاروق حسني

وزير الثقافة

التـجريـب وتمايـز الثقافات

يواجه التجريب قدراً من العناد والممانعة، تختلف درجتهما من مجتمع لآخر، لما يحدثه من خلل بتهديده لحدود الطمأنينة التي تخلقها ***نماذج الاحتذاء*** بفعل اعتياد الممارسة، ومأزق هذه ***النماذج*** أنها تنكفئ علي ذاتها، وتعيد إنتاج وتكرار مفاهيم وتصورات علي أنها ثوابت مطلقة، فتتجمد وتنعزل عن المستجدات والتفاعلات التي تحول العالم إلي حالة من السيولة الدائمة، ويغذي صدامها مع تيارات التجريب أنها تراها خرقاً وتجاوزاً يتهدد استقرارها، فينشغل دعاة ***نماذج الاحتذاء*** بآليات المدافعة، ولا ينشغلون بالالتفات الي مايكشف عنه اقتحام واختراق مناطق ومجالات كانت من قبل ممنوعة أو ممتنعة ومساحات كانت مجهولة أو مستبعدة.

ويكتسب التجريب أهميته من أنه حالة من الإبداع المستمر غير المحصور أو المقيد، يتجدد مع كل قراءة خلاقة وتأويل وتجاوز للحياة والإنسان في علاقتهما بالإبداع، ليكشف ماهو خفي، ويضئ ماهو معتم، ليغير علاقاتنا بالعالم وبالأشياء.

ويرتكز التجريب علي تخطي ***نماذج الاحتذاء*** المحاصرة بالسكون بنقدها لتتجدد من خلال ممارسات متنوعة في عالم الممكنات، معتمداً علي الحرية التي تؤهله للكشف عن إمكانات مستترة داخليا، بجهد الذات علي الذات وعياً، وبفهم منفتح علي الخارج إدراكاً.

هذا التحرر يعكس طاقة الفكر النقدي للتجريب، الذي يتجاوز المنظومة المغلقة والصيغ المقيدة، ليخلق معاييره وأشكال انتظامه، ويراهن علي التحول وتجدد الفهم وأدواته، لاكتشاف مجالات جديدة للتفكير والتعبير، تحرراً من المطابقة وفتحاً للمنظومات المغلقة، مفسحاً مساحات البحث عن مراكز جديدة للتعبير في ذوات المبدعين، متجاوزاً التقاليد بتصوراتها وأدواتها، طارحاً مفهوم ***لعبة الإمكانيات*** في مقابل ضرورة ***الاحتذاء***، أي التعدد والاختلاف في مقابل تابوت ***التنميط*** والأشكال المغلقة والمطلقة.

ولأن التجريب يحتفي بالتنوع والاختلاف، فهو لا يستخدم اللغة المقيدة، فطرح الاسئلة الدائم هو معياره الوحيد وليس معطيات الأجوبة، وإذا كان التجريب في العلوم يتفق مع التجريب في الفن من حيث إنه لا يمكن اعتبار مايصل إليه التجريب فيهما أمراً مطلقاً، فإنهما يختلفان في أن التجريب في العلوم ينسخ حديثه قديمه، اما التجريب في الفن فهو لا ينفي الأشكال السابقة عليه، وإنما يجدد الرؤي وينوع الأساليب، إنه اختبار مستمر للأفكار والأشكال والأدوات، يضع كل الأشياء تحت الاختبار، فينتج إبداعات تجسد انحرافات متطرفة عن مسارات تقاليد الأساليب المسبقة، بحثاً عن مصادر للتعبير مغايرة، وعن فهم للعالم يتجاوز حدود المسبوق، وتخطٍّي للمناهج المهيمنة بالخروج عن الطرق المعبدة، ليبدع تصورات وليدة حوار مع الأفكار والأشكال والأدوات، تغذيها أخيلة مفتوحة انفتاح الخيال ذاته للتجدد والتفرد، والتي تعزز المخالفة للقيود والأنماط وكسر المحظورات، باعتبار أن استقلال الخيال الشعري يؤكد استمرار تراكم الخبرة الجمالية، ويرفض كل منظومة تنفي غيرها وتنغلق علي ذاتها.

يحمي التجريب الفن إذن من الخطورة الحقيقية التي تواجهه، بل وتواجه أي ثقافة بصفة عامة، وهي محاولة الحصار والعزلة، إذ تعد دعاوي اصحاب ***نماذج الاحتذاء*** بحتمية الحفاظ علي مجموعة التقاليد والقواعد تهديداً لمستقبل الفن ووأداً للابتكار والتجدد، والتقاليد هنا تعني العرف والاعتياد كطريقة في العمل والتفكير والتعبير، وإذا كان العلم في جوهره يناهض التقاليد لأنه يغالب الاجترار، ويبحث ***في*** المجهول و ***عن*** الاختراع، فإنه بذلك يتفق مع التجريب فى الفن في موقفه من التقاليد باعتبارها محاولة للتحنيط والحفاظ علي طريقة من طرق تصور الواقع والتعبير عنه، إذ خطاب التجريب يؤكد أنه لا توجد ***ذات*** تستطيع أن تشكل مرآة تعكس رؤية كاملة مستوعبة للواقع والعالم، لكن يوجد تفاعل متبادل بين ذات المبدع وبين الواقع والعالم، ويشكل هذا التفاعل مانسميه ***: الرؤي***، وبدون تعدد هذه ***الرؤي*** يذوب الواقع في سلسلة من أحادية لا نهاية لها من إعادة الإنتاج، والتي بفعل تكرارها وتنميطاتها تنتج صوراً مشوهة جامدة لم تعد تملك القدرة علي البقاء أو الفناء.

وقد تتقنع دعاوي أصحاب **نماذج الاحتذاء** بفكرة الحفاظ علي **النقاء الثقافي** كحماية للتمايز والخصوصية الثقافية، وذلك لتواجه تيار التفاعل والانفتاح واكتساب القدرات، وتتعمد تجاهل تطور الثقافات وتفاعلها، فالتمايز الثقافي لا ينفي التفاعل مع الثقافات الأخري، والمجتمعات علي خريطة العالم منذ فجر التاريخ لم تتطور في معزل عن بعضها، فلقد لعبت تبادلات المسافات الطويلة، عبر فترات التاريخ العالمي باجتيازها حدود المجتمعات دوراً هاماً فى تفاعل الثقافات بين البلدان المختلفة، ووسعت من مساحات هذا التفاعل الابتكارات المتواصلة في مجال تقنيات النقل، فالثقافة العربية الإسلامية تفاعلت مع عناصر من الثقافات الفارسية واليونانية والهندية والصينية وغيرها، والثقافة الأوروبية في عصر النهضة تفاعلت مع عناصر من ثقافات عربية ويونانية ورومانية وصينية وهندية، أي أنه ليس هناك من ثقافة تتمتع بالنقاء البحت.

كما تتعمد هذه الدعاوي خلط المفاهيم بين ماتعني **التقاليد** *"Traditions"* ومايعني **الموروث** *"Heritage"*. فالتقاليد الفنية تعني نوعاً من الممارسات الفنية تحقق الحد الأدني من الحس المشترك، وترسخ قواعد وعادات تجاه أسلوب ما لصياغة بنية فنية، كذوق يسود فترة أو مرحلة، وهو مايمكن استبداله، أو أن تحل غيرها مكانها، أما **الموروث الثقافي** *"Cultural Heritage"* فهو إرث الخبرات التاريخية في مكوناتها الاساسية، والمتعلق بتطور الإنسان الروحي وفق مجموعة المعارف الثابتة والمستقرة والدائمة، والتى انتقلت من جيل لآخر، وكونت مجمل ثقافته، وشكلت ذاكرة قيم الحياة الداخلية والتي بدونها تعم الفوضي، إذ هي محصلة التفاعل بين علاقات ثلاث، هى العقيدة والدين، والمجتمع والطبيعة، والرغبات والغرائز والحاجات، أي العلاقة مع الله، والآخر، والذات، وهذا مايحدد التمايز بين ثقافة وأخري.

والتمايز الثقافي بقابليته للتجدد والتفاعل، هو في ذاته المناعة الحقيقية التي تواجه الاقصاء والاستنزاف والتقلص والتآكل والهيمنة والاستلاب، الذى يقطع الانتماء عن

الذات انسحاقاً وانبهاراً؛ كما أن شبكة الحماية المؤثرة لأي ثقافة من أن تصبح مسخاً ثقافياً، هو التعامل الواعي المتفاعل والإيجابي الخلاق مع تجليات التقدم العلمي والتقنيات وحقائق العصر، والاحتكاك دون الانعزال، ورفض القولبة والتنميط والجمود علي التقاليد. وتلك هي الثمرة المؤكدة للسيادة والتمايز، والتي تعكس اشتغال آليات تكيفها وتجددها وتحققها، استيعابا وانصهاراً، صداً للاستباحة والانحسار بتوفر شروط حضورها فى غير ما انفكاك عن محيطها، أو مجافاة لمستجدات العصر وخصام الآخر؛ فالتمايز الثقافي لايعني النفي وانما يعني الاختلاف، لايعني المركزية والإكراه وإنما يعني الاعتراف بالاخر والحوار، ولايعني التشرنق والانكفاء علي الذات، بل يعني الاصغاء المتبادل، لايعني انتهاك حرمات الثقافات، وانما يعني احترام حق الآخر في التفرد.

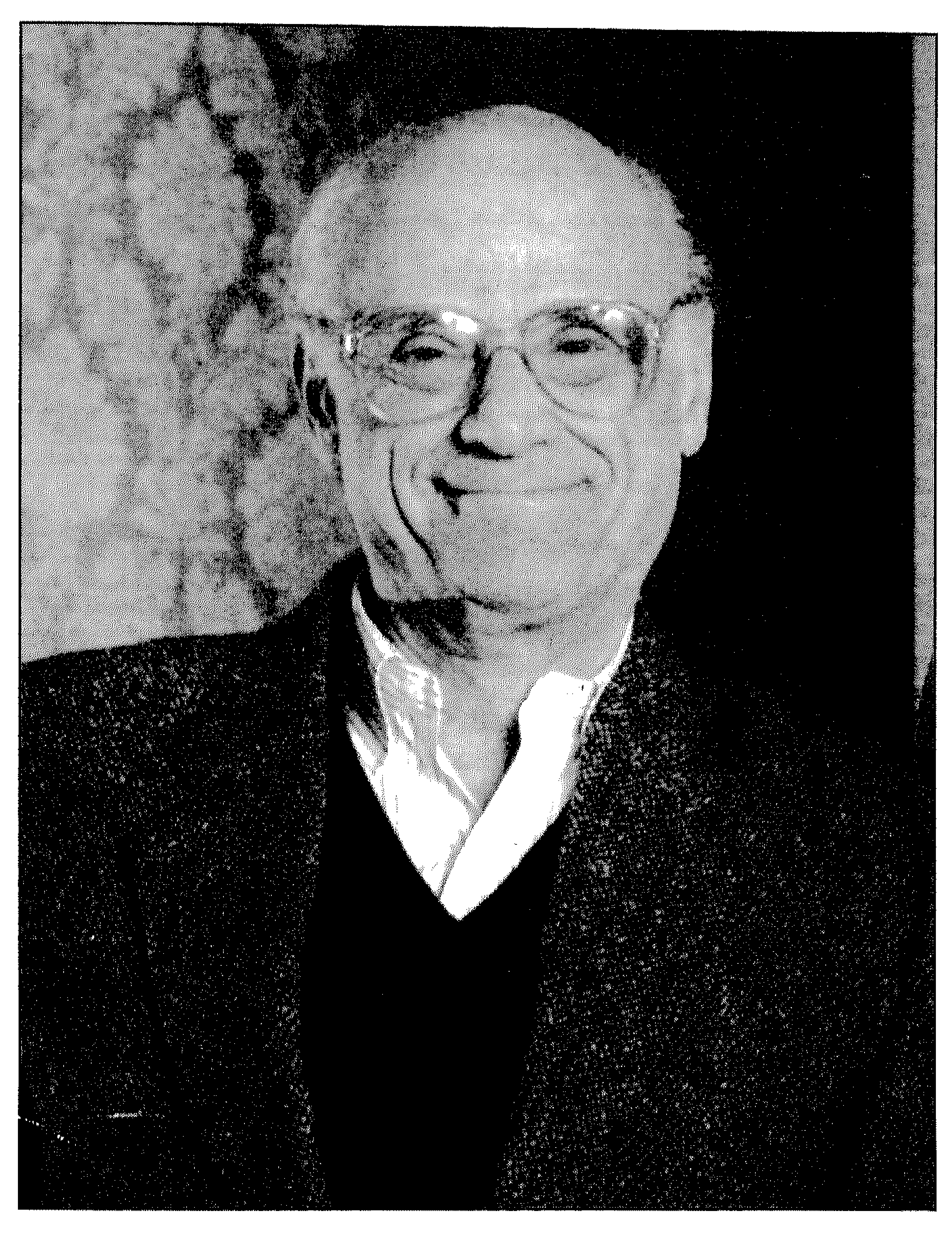
وقد يزداد تأثير أصحاب هذه الدعاوي من مجتمع لآخر، تبعاً لنقاط ضعف تتصل بغياب أو شحوب دور الأطر المؤسسية المحفزة للأبداع أفراداً وجماعات، والوقوع المستمر في هوة الانعزال، وإشاعة روح التعصب، وعدم الإحاطة بقضايا التطور، والعداء ضد الجديد المعرفي، وانعدام الخرائط المعلوماتية، وعدم الاعتراف بتراكم الخبرات الجمالية المتنوعة ، بل وكل المفاهيم الاستكشافية ، واجتهادات القراءات الجديدة لتطورات العصر ؛ ولأن التجريب لايطرح نفسه ***بديلاً*** للأشكال الفنية السابقة عليه، بل ***مقابلاً*** لها لاينفيها، ولأن أصحاب نماذج الاحتذاء يرفضون التجريب ويعتبرونه تجاوزاً وخرقاً ويلزم محوه وعدم تداوله، فإن المأزق بالتالي يجسد تيارين فكريين، أحدهما يمتلك تصوراً أحادياً يقينياً، يرفض التبادل والتفاعل والابتكار، والآخر يمتلك حرية مفتوحة على فضاءات تكشف المجهول واللا متوقع، توسع مساحات الفهم بإعادة ترتيب العلاقات بين الأشياء، وتطرح تركيبات تتضمن فتوحات وتصورات مغايرة إبداعاً، وفي إطار هذا التحديد فإن نجاح التجريب يتطلب فاعلية فكرية تعري وتفضح وتنقد آليات حجب حرية الإبداع، فحرية المبدع لا تتجزأ، فهي ليست فقط في خطابه ***الفكري***، لكن أيضا وبذات القدر فى ***كيفية*** تعبيره، وابتكاره للصيغ والأشكال والعلاقات والبنيات.

القضية المركزية للتجريب إذن هي ***الحرية*** بمعناها العام، وهو مايتطلب التحصن بوعي المأزق ، وتعديل عناصر المواجهة واسلوبها أمام الفخاخ التي ترفض التنوع وتعدد الاصوات والتجدد، إن فقدان الحرية يحرمنا من أن ندرك العالم، لامتناع طرح الأسئلة المستمرة من أجل الإدراك، وإذا ماكانت الحرية تمنح ***العلم*** المسعي لتصحيح دائم للخطأ، فإنها تمنح الفن كل مسعي جمالي جديد، وإحساس جمالي جديد، ومحتوي جمالي جديد، اغناءً للقدرة الإنسانية وتفتحها، وهو ثراء يجب بذل الجهد من أجل تحقيقه لأنه يحرر المعارف ويشجع التساؤلات، ويبدل الأزمنة عندما لا يعود محظوراً طرح الاسئلة الصحيحة، وينفي مقولة أن الاشياء هي ماهي عليه وليس غير ذلك، ويؤكد أنه ليس هناك من نموذج مستقر مهما بلغ من النجاح يستطيع أن يحبسنا في إطار منظومته.

ونظل دائما نحمل مشاعر التقدير للفنان فاروق حسني وزير الثقافة، صاحب فكرة وراعي هذا المهرجان مهرجان الحرية، والذى لولا إيمانه بطاقة الابتكار والإبداع ما استطاع نبته أن يستمر عشر سنوات.

أ.د/ فوزي فهمي أحمد

رئيس المهرجان



ارثر میللر

رسالة آرثر ميللر إلى مهرجان

القاهرة الدولى للمسرح التجريبى

أعتقد أن مهرجانًا للمسرح التجريبى يمكن أن يكون حدثًا بالغ الأهمية حيث يمكن أن يُشاهد هذا النوع من المسرح فى كل مكان . واننى لسعيد أن يقام مثل هذا المهرجان فى الجزء الخاص بكم من العالم ، فهو يعمق إدراك الناس بما يجرى حولهم .

إن المسرح يمر بمرحلة تحولات كبرى على الأقل فى بلدى، واعتقد أن كتّاب المسرح يحاولون احتواء التغيرات السريعة والمجنونة فى العالم ، غير أن الطرق التقليدية لعرض مثل هذه التغيرات مسرحيًا قد استهلكت . نحن نعيش الآن مرحلة يمكن أن يحدث فيها أى شىء ، واننى لآمل أن يستكشف المشاركون فى المهرجان الطرق الجديدة للعرض المسرحى وصياغته .

وحين كتبت منذ ما يقرب من عامين مسرحيتى **"علاقات مستر بيتر"** كنت اسعى إلى احتواء فوضى الحياة فى زمننا وان استخلص منها قيمة ما ، قيمة انسانية ما. لقد استمتعت بكتابة هذه المسرحية ، ورغم انها قد لاتتفق مع اذواق الكثيرين ، فأنها ستعرض قريبًا فى بلدان عديدة ومختلفة ، وأتمنى ان تعرض بمصر فى المستقبل القريب، إنها مسرحية صعبة لأنها لم تتبع الخط التقليدى لنمو الحكاية ، إذ أن أيامنا هذه لاتسير وفقًا للتتابع التقليدى للزمن ، ولا للضرورات التقليدية للتطور ، اننا نعيش الآن فى عالم جديد ليس فيه من مسلمات .

اننى لأشعر بالأسف لعدم استطاعتى الحضور إلى المهرجان هذه الدورة لارتباطى المسبق بعمل آخر ، لقد زرت مصر مرتين مع زوجتى وابنتى فاستمتعنا بها كثيراً ، واتمنى ان اعود قريبًا لاشاهد تاريخ مصر العظيم .

حظًا سعيداً مع أطيب امنياتى لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى .

وشكراً لكم

آرثر ميللر :

كسرت القواعد المألوفة لكتابة المسرحية منذ ٥٠ عامًا

حوار أجراه : عاطف الغمرى



بعد مشاهدتى لآخر مسرحية لآرثر ميللر فى شهر يوليو الماضى فى نيويورك، وعنوانها "**علاقات مستر بيتر**"، والتى توج بها أعماله وهو فى عامه الثانى والثمانين، شعرت أن ميللر مازال يكتب أعماله بنفس الرقى الإبداعى ، والرؤية المحددة والمتكاملة، والتى شيد بها بنيان وجوده كمفكر وكاتب مسرحى ، ليس على مستوى بلده أمريكا فحسب، بل على مستوى العالم منذ أن شدت مسرحية "**كل أبنائى**" فى عام ١٩٤٧ الأنظار إلى اسم آرثر ميللر.

وكان اللافت للنظر فى آخر مسرحياته أن ميللر الذى أقام شكلاً لمسرحه له سماته وخصائصه على طول السنين التى قدم فيها روائعه مروراً بـ **"مشهد من الجسر"** و**"وفاة بائع متجول"** و**"بعد السقوط"** و**"البوتقة"** و**"اليانكى الأخير"** وغيرها قد أختار هذه المرة أن يقدم عملاً تجريبيًا يختلف تمامًا عن كل مسرحياته السابقة ، والمثير للتأمل أن عالم آرثر ميللر المسرحى لم تكن خاتمته **"علاقات مستر بيتر"**، فها نحن فى شهر سبتمبر ٩٨ نجده يستعد لعرض مسرحية أخرى تعرض لأول مرة فى برودواى بعنوان **"الهبوط من جبل مورجان"** وما إن أخذت طريقها إلى خشبة المسرح حتى استغرقته الكتابة فى عمل آخر يشغل به الآن ولم ينته منه بعد .

بعدها أجريت اتصالا مع أرثر ميللر فى كونيتيكت ، حيث يعيش هناك ، للقائه لسببين - الأول تسليمه دعوة من السيد وزير الثقافة فاروق حسنى أرسلها إلىّ الدكتور فوزى فهمى رئيس أكاديمية الفنون ورئيس المهرجان الدولى للمسرح التجريبى ، لأقوم بتسليمه الدعوة ، لكى يكون ضيف شرف المهرجان الدولى للمسرح التجريبى بالقاهرة فى سبتمبر ٩٨ ، والثانى لأجراء حوار معه حول مسرحه .

واقترح ميللر تقريبًا للمسافة أن نلتقى فى نيويورك حيث توجد شقته الصغيرة هناك لأسافر أنا من واشنطن ويسافر هو من كونيتيكت . وفى شقته فى نيويورك التقينا وأعرب عن تقديره لمهرجان القاهرة، وشكره وسعادته بالدعوة ، لكنه اعتذر عن عدم حضوره مهرجان القاهرة ، لأنه مرتبط فى نفس التوقيت بترتيبات افتتاح مسرحيته الجديدة فى نيويورك . لكنه قبل الدعوة لزيارة مصر على أن يتفق على موعدها فى وقت لاحق .

وكان هذا الحوار مع آرثر ميللر :-

- مسرحيتك الأخيرة **"علاقات مستر بيتر"** تبدو مختلفة عن جميع مسرحياتك السابقة فهى تتجه للشكل التجريبى ، فما الذى يعنيه ذلك بالنسبة لك ؟

ميللر : فى بداية عملى كمؤلف مسرحى حاولت كسر القواعد التقليدية وتستطيع أن تلاحظ أن مسرحيتى **"وفاة بائع متجول"** التى ينظر إليها الآن كعمل واقعى، كانت فى البداية محاولة لكسر الطرق التقليدية لكتابة المسرحية فى ذلك الوقت . فالمسرحية لها بعدان فبطلها يعيش فى الحاضر لكن أحداثها تقع فى الماضى وهو يعيش الحاضر والماضى معًا فى نفس اللحظة . وفى عام ٨٢ عندما استخدمت لغة القرن السابع عشر فى عمل معاصر فقد كانت هذه محاولة للتجريب أيضًا . لكنى حاولت أن أكتب لغة اخترعتها حتى ولو كانت لغة "أنتيك".

وبالنسبة لـ**"علاقات مستر بيتر"** فأننى كسرت الحاجز بين الحاضر والماضى طالما أننا فى حضور رجل فى حالة عقلية ، هو فيها أشبه بنصف نائم ونصف مستيقظ . وفى هذه الحالة فهو يتحرك بحرية يضع فيها كل أنواع العلاقات التى لا نستطيع ونحن فى حالة الوعى أن نفعلها ، أى أن مستر بيتر يتحرك فى أرض التجريب .

والتيمة الأساسية للمسرحية أنها تجسيد للحالة التى نعيشها نحن فى الوقت الحاضر ومن حيث الشكل فهى لا تعرض فى شكل تراجيدى بل هى كوميديا نابعة من أن ما يقوله مستر بيتر فى المسرحية هو أشياء تجريدية ، وعلاقاته نفسها كلها تجريدية.

- ما زالت أذكر مستر بيتر وهو لايكف طوال المسرحية عن السؤال "ما هو الموضوع؟" وأنا هنا أسألك أيضًا ما هو الموضوع؟

ميللر : مستر بيتر يحاول العثور على قيم تستمر مع استمراره فى الحياة لكن هذه القيم كلها من الماضى ولا يستطيع العثور عليها فى حياته الحاضرة وهو حين يدخل إلى

المكان الذى تجرى فيه أحداث المسرحية يكتشف أن العالم الذى كان يعرفه منذ عام واحد فقط، قد اختلف عما كان عليه آخر مرة. وأن المبانى التى كانت موجودة اختفت هى أيضًا ، وظهرت مكانها مبانٍ غيرها ، حتى الذكريات فهى مفككة ، ولا تتماسك مع بعضها ، وفى النهاية فهو لايستطيع أن يجد نفسه وسط هذا التغيير لكن ما يبقى له وما يجده فى النهاية من علاقات تربطه بالحياة هو حبه لأبنته ، وما عدا ذلك فليس هناك اتصال بالمكان والناس والأشياء .

- هل تغيرت طريقتك فى كتابة المسرحية خلال السنوات القليلة الماضية ؟

ميللر :- اعتقد أنها تغيرت لكن بصورة قد لا أكون أنا نفسى واعيًا لها . فكما تعرف أن من يكتب مسرحية ليس كمن يكتب مقالا. فالذى يكتب مقال يضع خطوطًا وأفكاراً على الورق يسيرْ عليها. ولكنى عندما أكتب مسرحية فالأمر يختلف ، لأننى أستلهم من روحى ومن ذاتى ، وقد أرجع إلى الشكل القديم الذى سبق أن كتبت به مسرحيات لى من قبل . لكن لو حدث هذا فهو يحدث دون أن أدرى .

- ما الذى تعنيه الكتابة بالنسبة لك ؟

ميللر : - سأحكى لك قصة . لى صديق فى مثل عمرى تقريبًا . كان يعمل طياراً مدنيًا على أحد خطوط الطيران الأمريكية ، ثم تقاعد منذ سنوات . وهو يزورنى وأزوره. وفى أحد الأيام جاء لزيارتى فى بيتى ، ثم دخل إلى مكتبى ووجدنى مشغولا بالكتابة على الكمبيوتر لمسرحية جديدة . ثم نظر إلىَّ مستفسراً وقال : "**لماذا تستمر تعمل بهذه الطريقة ودون توقف؟**" ثم نظرت إليه وقلت : "**تصور أنهم اتصلوا بك الآن وقالوا لك نريدك أن تأتى غداً لتقود الطائرة لرحلة إلى باريس.**" ووجدت صديقى يقفز من مكانه على الأرض ويهلل فرحًا . **ما أجمل ذلك!** فنظرت إليه وقلت: "**أرأيت أنك تود أن تؤدى العمل الذى تحبه ، لكنك لاتستطيع أن تؤديه الآن وفى عمرك هذا . أما أنا فإننى أعمل وأستطيع أن أستمر فى أدائه.**"

- حدثنا عن مسرحيتك الجديدة التى تعرض فى شهر سبتمبر الحالى فى برودواى.

ميللر :- المسرحية أسمها **"الهبوط من جبل مورجان"** وهو اسم خيالى. وتدور قصتها حول رجل أعمال غنى جداً له شركة تأمين كبرى فى نيويورك، ومتزوج وله ابنة. وحدث أن أحب امرأة أصغر منه سنًا تسكن على بعد خمسمائة ميل من نيويورك . فأنشأ فرعًا آخر لشركته هناك عند جبل مورجان الذى تسكن حبيبته عند سفحه . وفى إحدى الليالى وهو يهبط الجبل بسيارته تهب عاصفة ثلجية وتتحطم السيارة وينقل إلى المستشفى . ولأن الناس هناك لايعرفون سوى المرأة التى يرتبط بها ، ويعرفون أنهما زوجان ، فقد أبلغوها بالحادث ، وجاءت إلى المستشفى . بعدها عرفت زوجته فى نيويورك بالحادث فجاءت هى الأخرى . وتلتقى المرأتان لأول مرة وهذه هى البداية ، وبعدها تجرى بقية أحداث المسرحية .

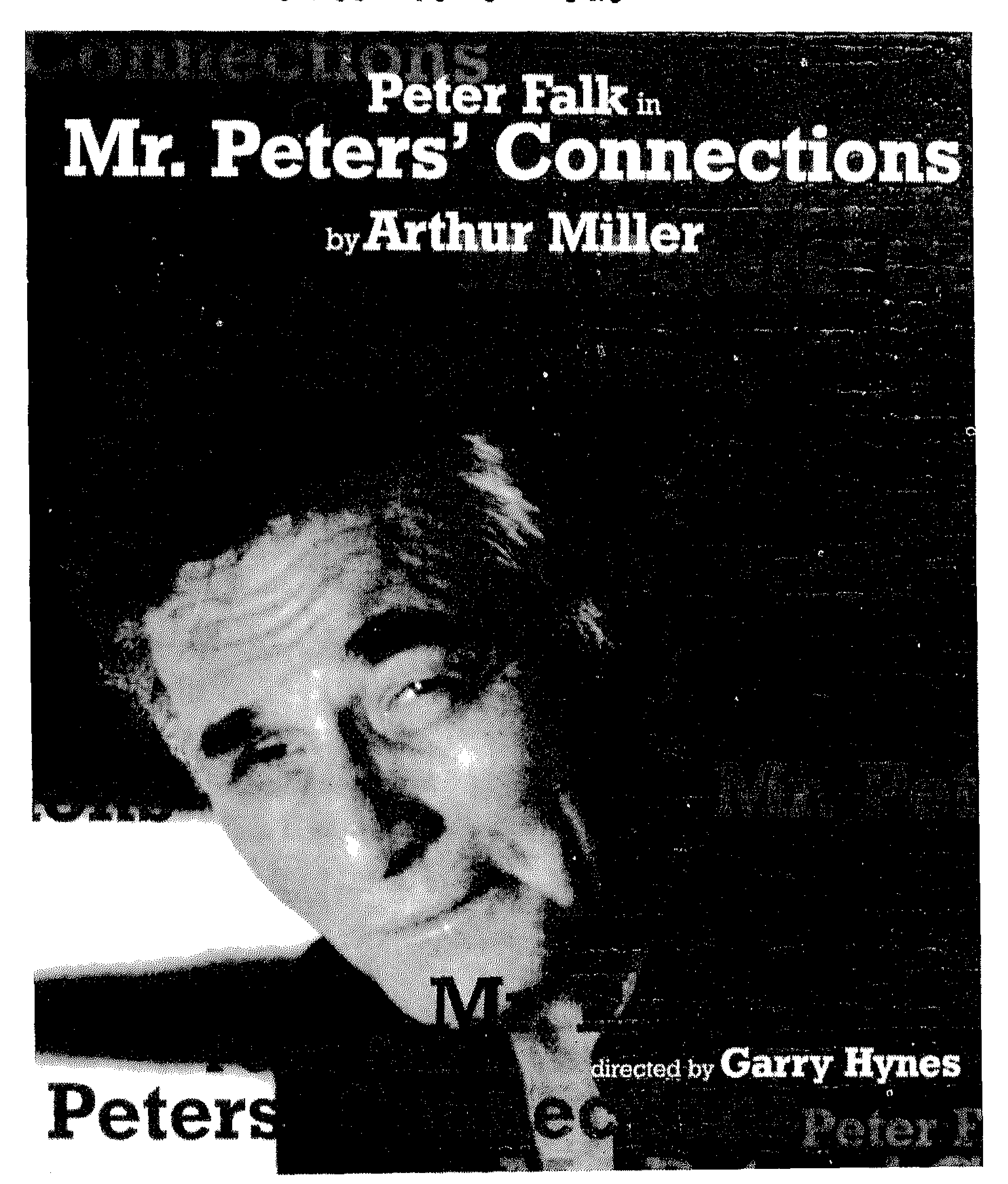
- وماذا عن الميلاد الجديد، أى المسرحية التى تكتبها الآن ؟

ميللر : - حسب تعبيرك هى كالمولود فأنا لم انته منها بعد، ولا أعرف الشكل الذى سيخرج عليه المولود الجديد . لذلك أترك نفسى لشخصياتها وأحداثها إلى أن تكتمل الصورة والملامح .

.. ان آرثر ميللر الذى كتب المسرحية ، والرواية ، والسيناريو السينمائى ، والمقال ، كانت أعماله تستوعب الإطار الأشمل لعالمه ، فهو يعيش ظروف بلده وعلاقاتها بالخارج وأحداث العالم على إتساعه ، وظروفه وتغيراته ، ولهذا خرجت أعماله إلى الآخرين الذين ترجموها إلى مختلف اللغات وعرضوها فى بلادهم وتعايشوا معها .

ولأن العالم الذى كان يعرفه والذى عبر عنه بالكتابة قد تغير بدوره ولم تكتمل للآن الرؤية لما سيكون عليه هذا العالم . فربما يكون ذلك قد أضفى إلى فكره وحسه شحنه جديدة من التفاعل مع هذا الواقع الذى مازال المستقبل فيه مولوداً لم ينزل بعد إالدنيا ، فرأينا ميللر يستأنف ، وهو مكتمل النشاط، كتاباته الثرية بالفكر والإبداع .

علاقات مستر بيترز ... آخر مسرحيات آرثر ميللر :











ميللر
نظرة سريعة

د . محسن مصيلحى

يمثل ظهور ميللر على ساحة المسرح الأمريكى نقطة تحول هامة فى تاريخه لأن هذا الظهور أذن بظهور تلك العلاقة الدائمة التوتر بين الفرد والمجتمع ولم يكن ظهور ميللر نقلة من مسرح التسلية إلى المسرح الجاد أو من تراث الأجداد المسرحى إلى آفاق المسرح العالمى خاصة فى توجهه الواقعى .. لم يكن ميللر هذا كله فقط وإنما مثّل تواجد ميللر توجهًا دائمًا صوب المغامرة فى الشكل المسرحى . وبرغم أن كتاب المسرح المهمومين بالقضايا الاجتماعية المباشرة قليلا ما يهتمون بالشكل المسرحى إلا أن ميللر سرعان ما زاوج لحظة ظهوره بين عرض القضايا الاجتماعية وبين التجريب فى الشكل المسرحى .

ولد ميللر بمدينة نيويورك فى ١٧ أكتوبر ١٩١٥ لأب نمساوى وأم ألمانية وقد أثر الكساد الاقتصادى، الذى هز جذور الرأسمالية الأمريكية فى نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات ، على استقرار الصبى آرثر ميللر حتى اضطر إلى العمل فى أعمال بسيطة أثناء دراسته الثانوية التى أنهاها عام ١٩٣٢. ثم اعتمد ميللر على جهده الذاتى حتى يتمكن من دفع مصروفات جامعة ميتشجان التى درس فيها الاقتصاد والتاريخ . لكن المسرح كان اهتمامه الخاص فسرعان ما نال من الجامعة جائزة على أول مسرحية يكتبها وهى مسرحية كتبها كما يقول فى أربعة أيام ، برغم أن معرفته العملية والنظرية بالمسرح لم تكن لتساعده على هذا التوفيق .

مارس ميللر الكثير من الأعمال الصغيرة التى صقلته ، والتى تعطى مسرحه سمة المصداقية حين يعرض لها فى أعماله ، لكن ميللر كان ينظر إلى مسرحيات تلك الفترة (ومنها نسخ نادرة فى مكتبة الكونجرس الأمريكى مثل مسرحيات "**التمرد العظيم**" ١٩٣٠ ، "**أبناء الشمس**" ١٩٣٠ ، "**اعتراف ويليام ايرلند**" ١٩٣٠ ، "**نصف الكوبرى**"

وهو ما أسماه مسرحيات للتدريب أو ما أسماه هو ١٩٤٠، "**الحريات الأربع**" ١٩٤٢ ، باعتبارها مسرحيات للتدريب أو ما أسماه هو مسرحيات درج المكتب والتى لم يظهر منها فيما بعد إلا مسرحيته التى تؤرخ لبدايته وهى "**الرجل الذى أوتى الحظ كله**" التى ظهرت فى برودواى عام ١٩٤٤ .

كان لتعاون المخرج الأمريكى الكبير ايليا كازان أثر كبير فى تدعيم مركز ميللر الفنى ، فقد أخرج له كازان مسرحيته "**كل أبنائى**" عام ١٩٤٧ والتى يربط فيها ميللر بين الفرد والمجتمع ، بين الماضى والحاضر ، بين الفعل والنتائج المترتبة عليه . وقد ظهر فى هذه المسرحية رغبة ميللر التى صاحبته للآن فى تحديد مكان للفرد فى المجتمع، أى دون أن يتركه كائنًا مجرداً فى الزمان والمكان. فى تلك الفترة كان ميللر يؤمن بأن الفرد يوجد داخل المجتمع ، كما يوجد المجتمع داخل الفرد والمسرحية بسبب هذه النظرة - تحمل أصداء من المسرح الأغريقى قدر ما تحمل من أصداء ميلودرامية مسرحيات إبسن وتقنيات المسرحية المحكمة الصنع .

انطلقت شهرة ميللر إلى العالم مع شخصية ويللى لومان فى المسرحية الذائعة الصيت "**وفاة بائع متجول**" التى أخرجها كازان أيضًا والتى يبرز فيها أسلوب ميللر فى العرض المتوازى للتجارب الإنسانية . ولعل هذا هو السبب فى انسيابية الزمان والمكان فى المسرحية (الاسم الأول لها **داخل رأسه**) فالماضى يشكل الحاضر بقدر ما يشكل الحاضر الماضى ، كما أن الفرد يشكل مجتمعه بقدر ما يشكل هذا المجتمع الفرد . قدم ميللر بناءً دراميًا يخدم هدف المسرحية التى تعرض لذات تمزقت على طول التاريخ الذاتى للشخصية والمجتمع على حد سواء .

عرضت "**وفاة بائع متجول**" لمدة ٧٤٢ ليلة عرض واكتسحت معظم جوائز الدراما الأمريكية . ثم أتت محنة المكارثية فى أمريكا لتشكل ، مع الانهيار الاقتصادى فى

الثلاثينيات ، ركنًا أساسيًا فى حياة ميللر ومسرحه. كان رد الفعل الفنى الأول لميللر فى مواجهة العاصفة المكارثية هو قيامه بإعداد مسرحية إبسن **"عدو الشعب"** والتى ركز فيها على وحدة الفرد وعزلته فى مجتمع معاد تعمه الفوضى والتناقضات الأخلاقية . ثم كتب ميللر مسرحيته المخيفة **"البوتقة"** التى تعرض لحمى "اصطياد السحرة" ومحاسبة الإنسان على ضميره وعقيدته بدلاً من محاسبته على أفعاله . ووقف بطلها چون بروكتور يدافع عن كينونته وعن شرفه أمام قطيع اجتياحته لوثة التجريم ، وأمام سلطات متعسفة تتلاعب بالكلمات وتصطاد غير الراضخين .

فى هذه المسرحية يعود ميللر إلى نيوانجلند التى بناها المتطهرون المتزمتون ليعرض وقائع مشابهة فى دلالاتها لما كان يحدث فى نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات. بعد هذه المسرحية أحس ميللر بالمأساة المروعة التى يمر بها المجتمع الأمريكى - وأحس أنه هو نفسه أصبح معزولا فى قلب مجتمعه فلم يقدم إلا مسرحية **"منظر من الجسر"** عام ١٩٥٥ ، ثم توقف عن الكتابه لتسع سنوات كاملة .

حين عاد ميللر للظهور على سطح المسرح الأمريكى عام ١٩٦٤ مع مسرحيته **"بعد السقوط"** ، وهى مسرحية تستعين بماضى ميللر وبعض أصدقائه من اليساريين فى محنتهم مع المكارثية كما تستعين بقصة زواجه المفاجىء من مارلين مونرو. ان بطلها كونتين يحاول الوصول إلى اليقين الأخلاقى والسياسى والاجتماعى حتى يستطيع مواجهة زيجة ثالثة سيقدم عليها . وهذا البحث يقوده إلى عالم الذاكرة الرجراج ، اذ تتنقل هذه الذاكرة من الماضى البعيد إلى الحاضر ثم إلى الماضى القريب حتى يصل إلى نوع من التوافق الذاتى. إن المسرحية مونولوج طويل تقطعه الذكريات المتناثرة التى تتعرج فى التيه ، ولذلك فهى فى نظر البعض أكثر مسرحياته طموحًا.

فى مسرحيته التالية **"اللعب لاكتساب الوقت Playing for Time"** (عن

قصة فانيا فنيلون) يعود ميللر إلى مأساة الحرق الجماعى لليهود - بعد أن تعرض له لأول مرة فى **"بعد السقوط"** - حين يعرض قصة مغن نصف يهودى يتم اقتياده إلى أوشفتيز لكى يعزف فى أوركسترا المعسكر الرهيب . فى تلك المسرحية يكاد ميللر أن يصل إلى نتيجة مؤداها أن جسامة جرائم النازية تشير إلى أن هناك جانبا من النفس البشرية أخفيناه طويلا عن أنفسنا ، غير أن ميللر لايعيد السواء والتوافق إلى بطله عن طريق الحب والغفران أو حتى التضحية بالذات بل عن طريق الاعتراف بالذنب الذى يشير إلى استمرارية وجود القيم الإنسانية .

فى ظلال هذه المسرحية كتب ميللر **"حادثة فى فيشى"** التى تركته وقد تخلص تقريبًا من أشباح النازية وجرائمها . ومع مسرحيته التالية **"الثمن"** يحدث نوع من التغير فى جو الأحداث الدرامية فيقدم واحدة من أهم شخصياته المسرحية وهى شخصية جريجورى سولومون . لكن ميللر لايتخلص هنا من همه الأول وهو كيفية صياغة الماضى للحاضر وكيفية تأثير الحاضر على رؤية أحداث الماضى ، كما أنها تعرض للعلاقة بين العام والخاص و"الثمن" الذى ينبغى أن يدفعه المرء نتيجة الاصطدام بين الزمنين وبين العالمين .

فى مسرحيته التالية **"سقف كبير القساوسة"** ينتقل ميللر إلى أوروبا الشرقية حيث تدور الأحداث فى قصر كان يقطنه كبير القساوسة والذى تحول إلى منزل لبعض الكتاب والمثقفين. فى هذا السياق يختلط الحقيقى بالوهمى فينتفى اليقين فشخصيات المسرحية تكتسب معرفتها بقيمتها الذاتية من معرفتهم بوجود ميكروفونات للتجسس فى سقف القصر الذى يعيشون فيه ، وأن قراراتهم المتعلقة بذواتهم تتجاوز حدود تلك الذوات إلى عالم السلطة التى تحولت إلى دور "المشاهد المتلصص" على هؤلاء الكتاب.

فى بداية الثمانينيات كتب ميللر مسرحية "**التقويم الأمريكى** أو **الساعة الأمريكية The American Clock**" وفيها يعود إلى موضوعه الأثير عن تأثير الانهيار الاقتصادى فى الثلاثينيات على الإنسان الأمريكى الذى مزقه هذا الانهيار شظايا. والمسرحية تعيد النظر إلى الماضى من منظور الحاضر، أى بعد مرور نصف قرن على وقوعه، وكأنها تعيد عقارب الساعة إلى الوراء - حسبما يوحى عنوانها، كما أنها تستعيد بنائيًا بعض أساليب تلك الحقبة لدرجة دفعت بعض النقاد إلى تشبيه بنائها بالبناء الدرامى لمسرحيات كليفورد أوديتس فيما تسمو إلى رسم الحياة الأمريكية فى تلك الحقبة التى وازت بين حياة الفقراء والأغنياء . إن المسرحية تستخدم الزمن لإعادة النظر إلى أخلاقيات تلك الحقبة ، وإلى الناجين منها وأساليب نجاتهم . إن تلك من وجهة نظر ميللر - هى مهمة الفنان : " أن يذكّر الناس بما يفضلون أن ينسوه".

وفى عام ١٩٨٢ كتب ميللر وأخرج مسرحيتين من فصل واحد هما : "**شىء يشبه قصة حب**" و"**مرثية من أجل سيدة**" وجمعها تحت اسم واحد هو **٢ تأليف ا.م .** (الحروف الأولى من اسمه) ثم تغير الاسم حين عرضتا فى لندن إلى "**مرأة مزدوجة الوجه**" . وقد قدم ميللر فى هاتين المسرحيتين دراما عاطفية قوية ، تتعارض فيها الصور بفعل ازدواجية الأسطح. فالأشياء فى مثل هذه المرايا خادعة تقدم الشىء ونقيضه . وفى هذه المسرحية أيضًا تلعب الذاكرة دوراً مهمًا فى إعادة تجميع شظايا الماضى من خلال مشاعر الاحساس بالذنب والاهتمام بالذات .

عام ١٩٨٣ رحل ميللر إلى الصين ليخرج مسرحيته "**موت بائع متجول**" فى بكين ، ولينشر بعدها كتابه "**البائع المتجول فى بكين**" عن تلك التجربة الفريدة .

وفى عام ١٩٨٧ كتب ميللر مسرحيتين "**كلارا**" و"**أنا لا أستطيع أن أتذكر أى شىء**" (غير مركز لينكولن للفنون الاسم إلى "**خطر : ذاكرة**") ثم نشر سيرته الذاتية فى

نفس العام تحت اسم "**منعطفات زمنية : حياة**" . وفي كل من العملين نلمس أثر الذاكرة والتذكر حتى في عنوانيهما . وبخلاف سيناريو فيلم "**كل إنسان يربح**" المأخوذ عن مسرحيته "**شيء يشبه قصة حب**" ، كان ميللر يكتب وينقح رائعته "**الهبوط من جبل مورجان**" التي قدمت لأول مرة على مسارح لندن في بداية التسعينيات .

لجأ ميللر إلى بريطانيا لكي يقدم مسرحيته الأخيرة "**الهبوط من جبل مورجان**" ، ذلك لأن بريطانيا كانت ما تزال تقدر قيمة المسرح المعتمد على الكلمة ، عكس ما حدث من تغير في المسرح الأمريكي الذي اعتمد على لغة الجسد ولغة المشاعر في السبعينيات والثمانينيات ، وقد استغرق ميللر عشر سنوات في كتابة المسرحية ، دون أن يمنعه ذلك عن إصدار أعمال أخرى .

والمسرحية تنطلق عن موقف مضحك (وللكوميديا شأن هام في مسرحيات ميللر ابتداء من مسرحية "**الثمن**" نادراً ما يشار إليه) وهو تعرض بطلها صاحب إحدى شركات التأمين لحادث سيارة أثناء هبوطه من جبل مورجان، وحول سرير مرضه تكتشف سيدتان أنه متزوج بهما سويًا دون أن تعلم أيهما بذلك . وهذا الموقف يقود إلى التراجع الزمني ببطلها للنظر في المواقف الأخلاقية والاجتماعية بل والسياسية التي ربطت بين الشخصيات التي أثرت في حياته . بهذا المعنى تتعامل المسرحية مع ما أسماه ميللر سياسات الروح" أو الأسس الجوهرية التي يبني عليها المواطن الحديث أخلاقياته . وهنا أيضًا ينساب الزمان والمكان حول البطل الرابض في أربطة الجبس، في محاولة من ميللر لكي يجعل بطله ليمان (هل نتذكر لومان؟!) يتعرف على الكون الأخلاقي داخله ، ولكي يقوم بحساب ذاته للوصول إلى جوهر تاريخه .

خلال السنوات القليلة الماضية قدم ميللر للمسرح "**اليانكي الأخير**" (١٩٩٣) ومعها مقال عن لغة المسرح، و"**الزجاج المكسور**" (١٩٩٤) ، ثم مسرحيته الأخيرة "**علاقات مستر بيتر**" (١٩٩٨) بالإضافة إلى كتابته لسيناريو فيلم عن مسرحيته "**البوتقة**" اخراج نيكولاس هينتر، ومجموعة قصصية تحت اسم "**فتاة منزلية : حياة**" (١٩٩٥) .

ثلاث لقطات من فيلم
ساحرات سالم الذى أعده للسينما چان بول سارتر
اللقطات تجمع إيڤ مونتان وسيمون سينوريه
وميلينى ديمونچيو .







العروض الأولى لمسرحيات ميللر

*** العروض الأولى تمت فى أمريكا إلا إذا أشير إلى غير ذلك :**

١٩٣٦ : **"Honors at Dawn"** عرضت فى جامعة ميتشجان - آن آربور وكسب جائزة آفرى هوبوود (٢٥٠ دولار) .

١٩٣٧ : **"انهم أيضًا ينهضون"** (العنوان الأصلى **"بلا شر"**) اخراج فردريك كراندال .

١٩٤٤ : **"الرجل الذى أوتى الحظ كله The Man Who Had All the Luck"** اخراج جوزيف فيلدز. أخرج شارلز ماروڤيتش العرض البريطانى الأول عام ١٩٦٠.

١٩٤٧ : **"كل أبنائى All My Sons "** اخراج إيليا كازان .

١٩٤٩ : **" وفاة بائع جوال Death of a Salesman"** اخراج ايليا كازان بطولة لى ج كوب ، ميلدرد دانوك ، آرثر كيندى ، كاميرون ميتشل وقدمت ٧٤٢ عرضًا - أول جائزة بوليتزر . أخرج كازان نفس المسرحية فى لندن فى نفس العام واستمر العرض ٢٠٤ ليلة . وفى عام ١٩٨٣ أخرجها ميللر فى الصين، كما نشر كتابًا عن هذه التجربة الصينية تحت عنوان **"البائع المتجول فى بكين"** عام ١٩٨٤.

١٩٥٠ : **"عدو الشعب An Enemy of the People "** إعداد عن مسرحية إبسن - اخراج روبرت لويس .

١٩٥٣ : **" البوتقة The Crucible"** اخراج چيد هاريس - أعد چان بول سارتر سيناريو الفيلم الفرنسى تحت عنوان **"ساحرات سالم"** وقام ببطولته إيف

مونتان وسيمون سينوريه ثم أعد ميللر السيناريو للفيلم بنفس العنوان ، انتج عام ١٩٩٦.

١٩٥٥ : "**ذكـرى يومى اثنين A Memory of Two Sunday**" و"**منظر من الجسر A View from the Bridge**" مسرحيتـان فصل واحد قدمتا معًا باخراج مارتن ريت .

١٩٥٦ : "**مشهد من الجسر A View from the Bridge**" : (مسرحية من فصلين صمم مناظرها وأخرج عرضها الأول فى انجلترا بيتر بروك واستمر عرضها ٢٢٠ ليلة بدءاً من يناير ١٩٦٥. أخرج الفيلم المأخوذ عنها سيدنى لوميت .

١٩٦١ : "**الناشزون The Misfits**" فيلم من اخراج چون هيوستون بطولة كلارك جيبل ومارلين مونرو ومونتجمرى كليفت . نشر نص السيناريو والحوار وترجم إلى العربية .

١٩٦٤ : "**بعد السقوط After the Fall**" قدمت فى مركز كيندى للفنون باخراج ايليا كازان .

١٩٦٤ : "**حادثة ڤيشى Incident at Vichy**" باخراج هارولد كليرمان .

١٩٦٨ : "**الثمن The Price**" : اخراج أولو جروسبارد ، وأحرجها ميللر بنفسه فى بريطانيا وظلت تعرض لمدة ٥١ أسبوعًا حتى ١٤ فبراير ١٩٧٠ .

١٩٧٠ : "**شهرة Fame**" **وهذا هو السبب The Reason Why** مسرحيتان فصل واحد قدمتا معًا بطولة ايلى والاش وآن جاكسون .

١٩٧٢ : "**خلق الدنيا وأعمال أخرى The Creation of the World and Other Business**" اخراج چيراليد فريدمان .

١٩٧٤ : "**من الفردوس Up from Paradise**" وقدمت فى جامعة ميتشجان

باخـراج مـيللر الذى لعب دور الراوى أيضًا ومن الواضح أن هذه المسـرحـيـة تسمية أخرى لمسرحية "**خلق الدنيا وأعمال أخرى**" .

١٩٧٧ : "**سقف كبير القساوسة The Archbishop's Ceiling**" اخراج آرڤين براون .

١٩٨٠ : "**الساعة الأمريكية The American Clock**" اخراج ڤيڤيان ماتالون .

١٩٨٢ : "**٢ تأليف ا.م.**" : (تلاعب باختـصار حرفى .A.M باعتبارهما يدلان على توقـيت بعد الظهر والحروف الأول من اسم الكاتب) من اخـراج آرثر مـيللر . نـشـرت المسـرحـيـتـان تحـت اسـم "**مـرأة مزدوجـة الوجـه Two - Way Mirror**".

١٩٨٥ : "**اللعب لكسب الوقت Playing for Time**" مسرحية تليـڤزيونية بطولة ڤانيسا ريدجراف ،چين الكسندر .

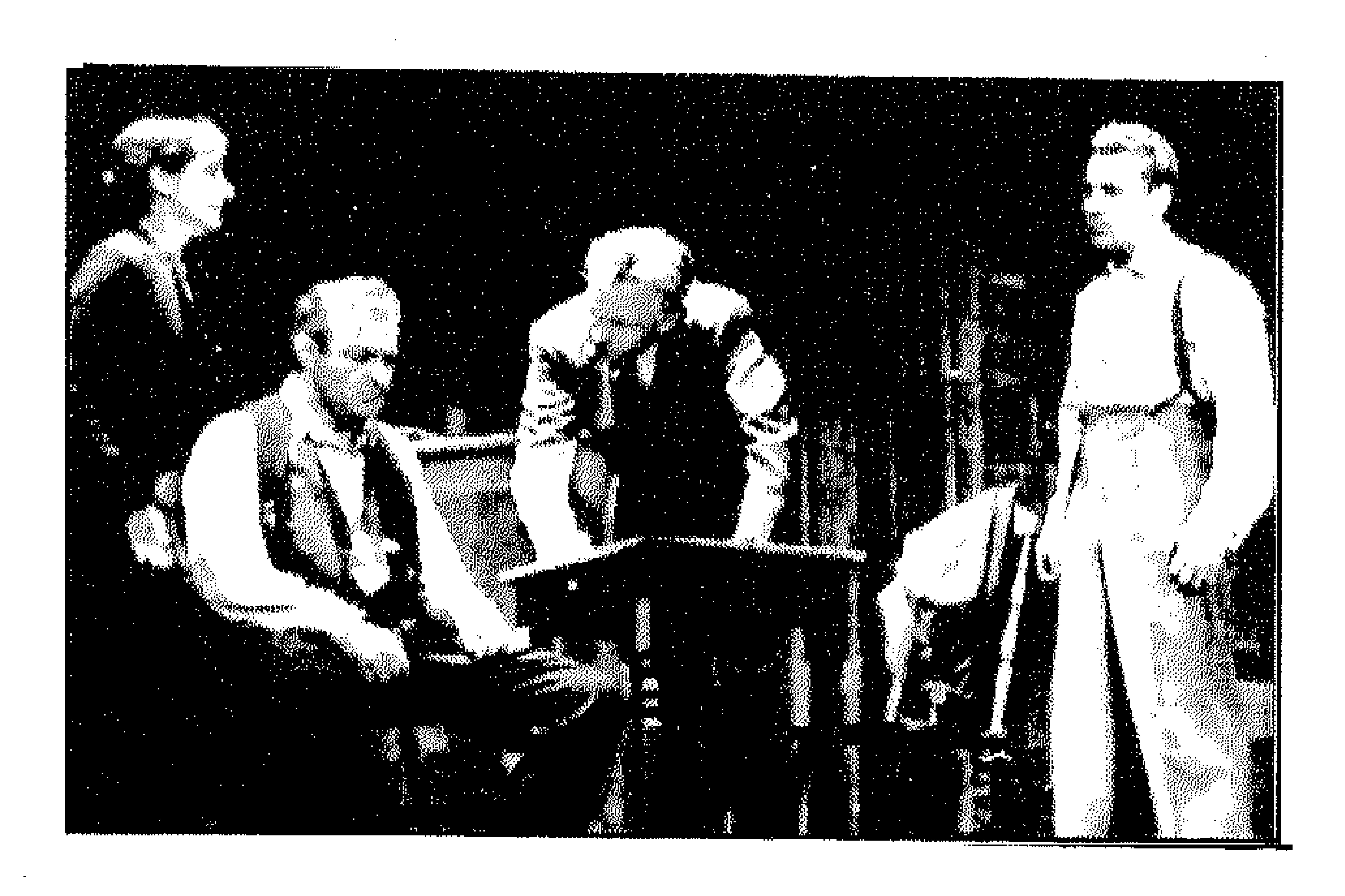
١٩٨٧ : "**خطر : ذاكرة**" وتتكون من مـسـرحيـتين فـصل واحـد ، الأولى هى "**ذاكـرة**" والثانية "**أنا لا أستطيع تذكر أى شيء**" وقدمتـا على مسرح مركز لينكولن للفنون .

١٩٩١ : "**الهـبـوط من جـبل مـورجـان**" ، إخـراج مـايكل بليكمـور وبطولة تـوم كـونتى وقدمت على مسرح ويندهام (لندن) .

١٩٩٣ : "**اليانكى الأخير**" . **The Last Yankee**

١٩٩٤ : "**الزجاج المكسور**". **The Broken Glass**

١٩٩٨ : "**علاقات مستر بيتر Mr Peter's Connections**" ، إخراج چيرى هاينز وبطولة بيتر فولك ، وتقدم هذه الأيام على أحد مسارح نيويورك .



لى ج كـوب فى وفـاة *بائع متـجـول* التى عـرضت فى برودواى عام ١٩٤٩



تصـمـيم چومـايلزنر لديكور نفس المسرحية (١٩٤٩)



مشهد من مسرحية *البوتقة* كـما قـدمت فى مـسـرح أولد ڤيك (بريستول) عام ١٩٥٤



أنطونى كوايل (أقصى اليمين) فى مشهد من مسرحية *مشهد من الجسر* - لندن : ١٩٥٦



مشهد من مسرحية *ذكرى يومى اثنين* - نيويورك : ١٩٥٥



مشهد من مسرحية *حادثة فى فيشى* كما قدمت فى نيويورك ١٩٦٤ .



استراحة الكاتب : لقطة تجمع آرثر ميللر مع مخرج وأبطال *الناشزون* .



باربرا لودن فى مشهد من مسرحية *بعد السقوط* – نيويورك : ١٩٦٤

بعض الكتب والمقالات التى نشرت بالانجليزية عن ميللر

Bates, Barclay W., "The Lost Past in *Death of a Salesman", Modern Drama,* 11 (Fall 1968).

Bentley, Eric, *In Search of Theatre*, New York: Knopf, 1953.

...................., *What Is Theatre,* Atheneum, 1968.

Bigsby, C. W. E, *Modern American Dramaa:1945-1990,* Cambridge University Press, 1992.

Bliques, Guerin, " Linda's Role in *Death of a Salesman",* *Modern Drama* 10 (February 1968).

Blumberg, Paul, "Sociology and Social Literature: Work Alienation in the plays of Arthur Miller", *American Quarterly* 21 (1969).

Carson, Neil, *Arthur Miller,* Macmillan (Modern Dramatists Series), 1982.

Case, Sue-Ellen , *Fiminism and Theatre,* Macmillan, 1988.

Corrigan, Robert W. (ed), *Arthur Miller: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1969.

Edward, Barry, "Peddler and Pioneer in *Death of a Salesman*", *Modern Drama*, 7 (February 1965).

Esinger, Chester E., "Focus on Arthur Miller's *Death of a Salesman*: The Wrong Dreams", in *American Dreams, American Nightmares*, ed. David Madden, Carbon Dale: Southern Illinois University Press, 1970.

Evans, Richard I. and Arthur Miller, *Psychology and Arthur Miller* (dialogues), New York: Dutton, 1969.

Foster, Richard J., "Confusion and Tragedy: The Failure of Miller's *Salesman*", in *Two Modern American Tragedies: Reviews and Criticism of Death of a Salesman and A Streetcar Named Desire*, ed. John D. Hurrell, New York: Chales Scribners, 1961.

French, Warren (ed), *The Forties: Fiction, Poetry, Drama:* Deland, Fla.: Everett/Edwards, 1969.

Ganz, Arthur, *Realms of the Self: Variations on Theme in Modern Drama*, New York: New York University Press, 1980.

Harshbarger, Karl, *The Burning Jungle: An Analysis of Arthur Miller's Deah of a Salesman,* Boston: University Press of America, 1980.

Hayman, Ronald, *Arthur Miller*, New York: Frederick Ungar, 1972.

Heilman, Robert Bechtold, *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, Seattle: University of Washington Press, 1968.

Hogan, Robert, *Arthur Miller*, Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press, 1964.

Huftel, Sheila, *Arthuer Miller: The Burning Glass*, New York:Citadel, 1965.

Hume, Beverly, " Linda Loman as 'the Woman' in Miller's *Death of a Salesman", Notes on Modern American Literature*, 1985.

Hurd, Myles R., "Angels and Anxieties in Miller's *A View From the Bridge*", Notes on Contemporary Literaure 13, 1983.

Hynes, Joseph A. ,"Attention Must be Paid", *College English* 23 (April 1962). Reprinted in *Arthur Miller, Death of a Salesman: Text and Criticism*, ed. Gerald Weales (New York: Viking Press, 1967).

Jacobson, Irving, "Family Draems in *Death of a Salesman", American Literature* 47, 1975.

Koon, Helene Wickham, "Introduction" to *Twentieth Century Interpretations of Death of a Salesman*, (ed) Helene Wickham Koon :Englewood Cliffs, N. J.: Pretice-Hall, 1983.

Martin, Robert A. (ed), *The Thteare Essays of Arthur Miller*, Harmondsworth, 1978.

McGill, William J., "The Crucible of History: Arthur Miller's John Proctor" , *New England Quarterly*, 54, 1981.

Meserve, Walter J., *An Outline History of American Drama*, 2nd edition, Feedback Theatrebooks & Prospero Press, 1994..

Moss, Leonard, *Arthur Miller*, New York:Twayne, 1967.

Murray, Edward, *Arthur Miller, Dramatist*, New York: Fredrick Ungar, 1967.

Nelson, Benjamin, *Arthur Miller: Portrait of a Playwright*, London: Peter Owen, 1970.

Parker, Brian, " A Point of View in Arthur Miller's *Death of a Salesman", University of Toronto Quarterly* 35, 1966.

Parker , Dorothy, ed. , *Essays on Modern American Drama* , Toronto, University of Toronto Press, 1987.

Popkin, Henry, "Arthur Miller: The Strange Encounter", *Swanzee Review* 67, 1960.

Porter, Tomas E., *Myth and Modern American Drama* , Detroit: Wayne State University Press, 1969.

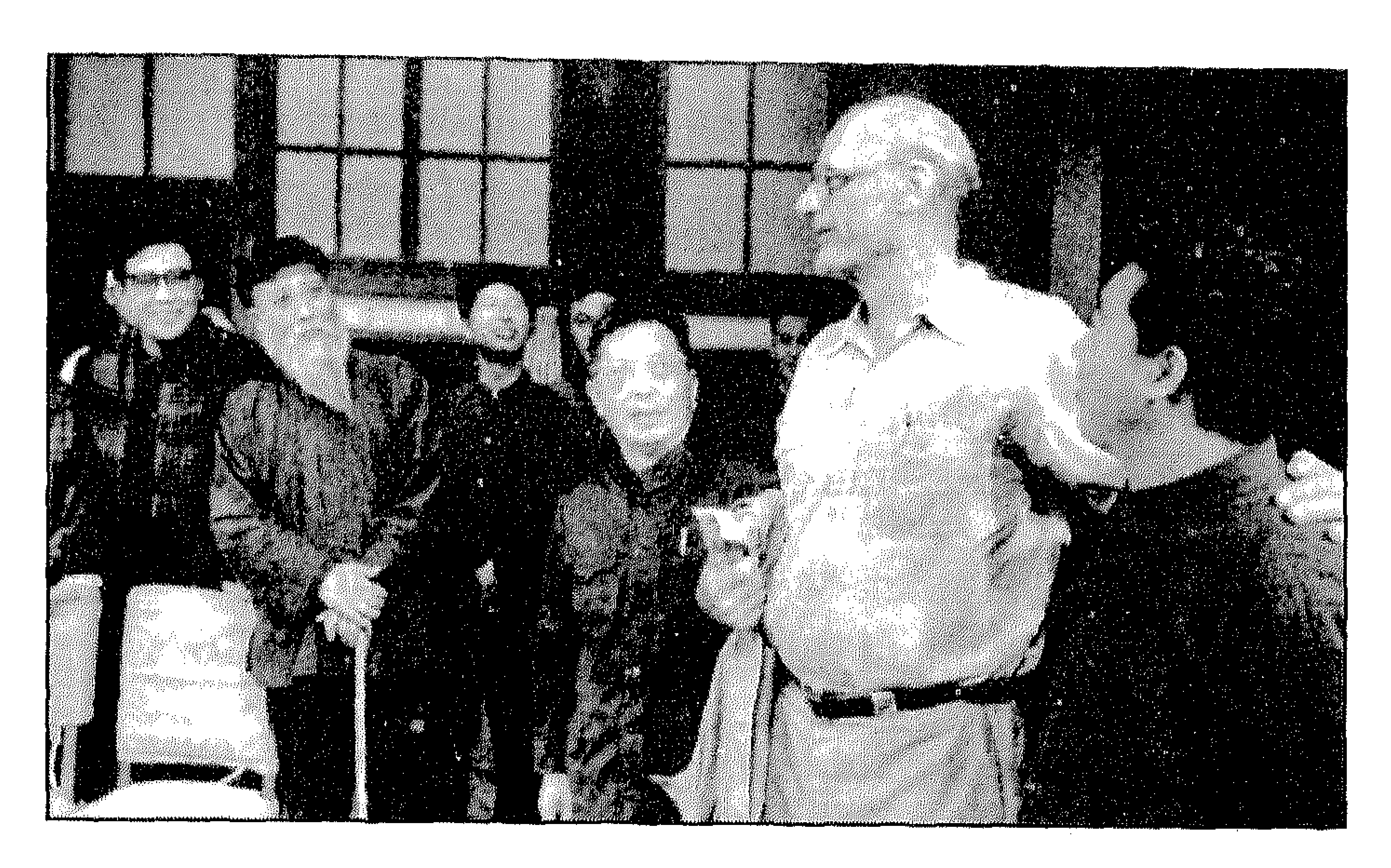
Schneider, Daniel E., *The Psychoanalyst and the Artist*, New York: Farra, Straus, 1950.

Syilassy , Zoltan, *American Theatre of the 1960's*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1986.

Welland, Dennis, *Arthur Miller*, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1961.

..........................., *Miller : A Study of His Plays*, London: Eyre Methuen, 1979.

..........................., *Miller : The Playwright,* London : Methuen, 1985.



آرثر ميللر فى مسرح كابيتال (بكين) أثناء زيارته للصين عام ١٩٧٨ .



آرثر ميللر مع مخرج وأبطال مسرحية *الهبوط من جبل مورجان* فى لندن عام ١٩٩١ .

ميللر فى مصر



آرثر ميللر فى زيارته للقاهرة اعتبارا من ٣١ يناير ١٩٨١ أثناء وجوده بالمعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون.

مسرحيات ميللر المترجمة إلى العربية .

مكان النشر القاهرة إلا إذا أشير لغير ذلك .

(١) * **كلهم أولادى** = ترجمة حسن عبد المقصود حسن ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر ، فبراير ١٩٦٥ .

* **كلهم أبنائى** = ترجمة وتقديم عبد الحليم البشلاوى ، مكتبة الفنون الدرامية عدد ٢٣ ، مكتبة مصر ، ١٩٦٤ .

* **كلهم أبنائى + الثمن** = ترجمة صفاء الشاطر ، المسرح العالمى عدد ٩٤ ، الكويت ، يوليو ١٩٧٧ .

(٢) * **وفاة بائع جوال** = ترجمة وتعقيب ميخائيل رومان ، المكتب الدولى للترجمة والنشر ، دون تاريخ .

وفاة بائع متجول = ترجمة د. كامل عطا ، مكتبة الانجلو المصرية ، دون تاريخ .

وفاة بائع متجول = ترجمة محمد رجا الدرينى ، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥ .

(٣) * **البوتقة أو ساحرات سالم** = ترجمة عبد المنعم الحفنى ، المؤسسة المصرية للأنباء والنشر والتوزيع . دون تاريخ .

= اعداد مارسيل إيمى ، ترجمة د. رفيق الصبان، مسرحيات عالمية ، عدد ٢ ، المكتب التجارى للطباعة والتوزيع والنشر ، بيروت، دون تاريخ .

(٤) **ذكرى يومىّ اثنين** = ترجمة وتقديم ميخائيل رومان، مختارات الاذاعة والتليفزيون ، العدد الثالث ، ٥ ديسمبر ١٩٦٤ .

(٥) * **منظر من الجسر** = ت زغلول فهمى ، تقديم كامل يوسف ، مسرحيات مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧.

= ترجمة محمود بدر الدين خليل ، مطبوعات كتابى ، دون تاريخ .

(٦) * **الناشزون** ، ترجمة محمد رجا الدرينى ، المسرح العالمى عدد ١٢٩ ، الكويت ، يونيو ١٩٨٠ .

(٧) * **بعد السقوط** = ترجمة وتقديم على شلش ، المسرحيات العالمية ، الدار القومية للطباعة والنشر ، فبراير ١٩٦٦ .

= ترجمة وتقديم محمد الأسعد ، من المسرح العالمى ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب ، الكويت ، فبراير ١٩٩٨.

(٨) * **الثمن** ، ترجمة لويس جريس ، روز اليوسف ، القاهرة ، دون تاريخ .

(٩) * **الساعة الأمريكية** = ترجمة شوقى فهيم ، روائع المسرح العالمى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ .

بعض العروض التى قدمت فى مصر عن مسرحيات ميللر :

* "**مشهد من الجسر**" ، المسرح القومى ، اخراج كمال عيد ، بطولة توفيق الدقن ، رجاء حسين ، أمينة رزق .



* فى بداية الثمانينيات أخرج سمير العصفورى "**وفاة بائع متجول**" للتليفزيون بعد أن أعدها للمسرح أحمد عفيفى تحت اسم "بيت فى الهوا" ، وقام ببطولتها حمدى غيث وأمينة رزق .

* "**ساحرات سالم**" ، مشروع تخرج السنة الرابعة قسم التمثيل والإخراج ، ١٩٩٨ ، اخراج ا.د. ممدوح طنطاوى .



توفيق الدقن ورجاء حسين فى مشهدين من عرض المسرح القومى «مشهد من الجسر»

رسائل علمية

(١) محمد محمد البشير ، "مسرح آرثر ميللر" ، رسالة غير منشورة للحصول على دبلوم المعهد العالى للفنون المسرحية ، قسم النقد، ١٩٦٦.

(٢) محمد حسين غريب "مفهوم التراچيديا عند آرثر ميللر" (Arthur Miller's Concept of Tragedy) ، رسالة ماچستير غير منشورة للحصول على درجة الماچستير من كلية الأداب جامعة القاهرة ، قسم اللغة الإنجليزية وأدابها ، ١٩٨٢ .

(٣) نفرتيتى فايز حبيب ، " الذنب والعقاب فى مسرحيات ميللر " (Guilt and Punishment in Miller's Plays) ، رسالة ماچستير غير منشورة للحصول على درجة الماچستير من كلية الأداب جامعة القاهرة ، قسم اللغة الانجليزية وأدابها ، ١٩٨٤ .

(٤) محسن مصيلحى عبد الرحمن ، "المؤثرات الغربية فى مسرحيات ميخائيل رومان"، رسالة ماچستير غير منشورة للحصول على درجة الماچستير من المعهد العالى للفنون المسرحية ، قسم الدراما والنقد ، ١٩٨٥ .

ميللر فى بعض الكتب المترجمة

* الآن إس . دوانر ، **المسرح الأمريكى** ، ت محمد بدر الدين خليل ، دار المعارف ، القاهرة ، يناير ١٩٦٧ .

* عبد العزيز حموده ، **المسرح الأمريكى** ، القاهرة، دار المعارف ، سلسلة كتابك عدد ٧٩ ؟

* بامبر جاسكوين ، **"الدراما فى القرن العشرين"** ، ت محمد فتحى ، القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، دون تاريخ .

* جون جاسنر ، **المسرح فى مفترق الطرق** ، ت سامى خشبة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مايو ١٩٦٠ .

* نبيل راغب ، **موسوعة أدباء أمريكا** ، دار المعارف ، ١٩٧٩ .

* ماركوس كنليف ، **أدب الولايات المتحدة الأمريكية** ، الألف كتاب ، دار الحماس للطباعة ، ١٩٦٥ .

* رفيق الصبان ، **عطر المسرح** ، ثلاث مقالات عن أصول مسرح ميللر ، هيئة الكتاب، مكتبة الأسرة ، ١٩٩٧ .

مقالات عن ميللر

(١) محمد عنانى ، وآرثر ميللر و"**مشهد من الجسر**"، مجلة **المسرح** ، العدد الأول ، يناير ١٩٦٤ .

(٢) عبد العزيز حموده ، رسالة نيويورك : عن العرض الأول لمسرحية "**بعد السقوط**" ، مجلة **المسرح** ، عدد ٣ (مارس ١٩٦٤)

(٣) بدون اسم ، "الفرد والمجتمع فى مسرح ميللر" ، مجلة **الثقافة الأمريكية**، عدد خاص عن المسرح والدراما ، عدد ٣ مجلد ٢ ، خريف ١٩٦٥ .

(٤) محمد اسماعيل محمد ، "الإنسان والمسئولية فى مسرح ميللر" ، مجلة **الكاتب** ، عدد ٦١ (أبريل ١٩٦٦) .

(٥) لويس عوض ، "الثمن" فى كتابه " **الجنون والفنون فى أوروبا ٦٩**"، كتاب الهلال، يناير ١٩٧٠ .

(٦) ميللر : "الأسرة فى الدراما الحديثة" ، ترجمة عبد الغنى داود ، مجلة **نادى المسرح** عدد ٧ (يونيو ١٩٨١) وعدد ٨ (يوليو ١٩٨١)

(٧) عبد الغنى داود ، "ملامح يهودية فى مسرح آرثر ميللر" ، مجلة **القاهرة** ، عدد ٧٧ ، ١٥ نوفمبر ١٩٨٧ .

(٨) محسن مصيلحى ، آخر مسرحيات ميللر "**الهبوط من جبل مورجان**" مجلة **تياترو**، العدد التجريبى الأول ، مايو ١٩٩٢.

(٩) رافائيل ريدول ، "الرواية الأولى لأرثر ميللر"، ت بشينة رشدى، مجلة **القاهرة** ، هيئة الكتاب ، أبريل ١٩٩٦ .

(١٠) جابل أوستن ، "مقايضة النساء والرغبة الاجتماعية المثلية لدى الرجال" فى كتاب **الدراما الأمريكية الحديثة : قراءة نسوية** ، المحرر چون شلوتر ، ت سامح فكرى، منشورات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، ١٩٩٧ .

* كى ستانتون "النساء والحلم الأمريكى فى مسرحية **موت قومسيونجى**"، فى كتاب **"الدراما الأمريكية الحديثة : قراءة نسوية"** ، مرجع سابق .

* چيفرى د. ميسون ، "دتى من ورق : الميلودراما والبوليطيقا الجنسية فى مسرحيات ميللر المبكرة" ، فى كتاب **الدراما الأمريكية الحديثة : قراءة نسوية** ، مرجع سابق .

* إيسكا ألتر ، "الخيانة والسعادة - السلطة النسائية فى بعض مسرحيات ميللر"، فى كتاب **الدراما الأمريكية الحديثة : قراءة نسوية** ، مرجع سابق .

(١١) محمد مندور ، **"مشهد من الجسر"** فى كتابه **المسرح العالمى** ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د . ت .

(١٢) سمير سرحان ، **"حادثة فى ڤيشى"** من خلال نوتة المخرج ، فى كتابة **"دراسات فى الأدب المسرحى"** ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ب. ت .

برامج اذاعية عن ميللر

* عبد الغنى داود ، "الأسرة فى الدراما الحديثة" ، عن مقال ميللر ، البرنامج الثانى ، اخراج عبد المجيد شكرى ، ١٩٨٢ .

* عبد الغنى داود ، "آرثر ميللر كاتبًا مسرحيًا" ، البرنامج الثانى ، اخراج أبو بكر خالد ، ١٩٨٨.

* ميخائيل رومان ، "أربعة رجال على مسرح ميللر" ، البرنامج الثانى ، أرشيف الإذاعة المصرية ملف رقم ٥ - ١٢/ ٤٦٩ - الجزء السادس .

أقوال النقاد عن ميللر

(ميللر) كاتب ساقته نشأته الأولى فى حى هارليم بنيويورك حيث ولد عام ١٩١٥ - وكفاحه من أجل الحياة واستكمال تعليمه العالى - إلى الاهتمام بالمسائل الاجتماعية والنفسية ، مما أكسب انتاجه المسرحى جدية قد لا تتوفر للكثير من الكتاب الأمريكيين المعاصرين ، بل وأكسبته عمقًا قد لايبدو واضحًا عند النظرة الأولى إلى مسرحياته .

محمد مندور

١٩٦٣

قد يختصم الكثيرون حول أهمية بعض كتاب المسرح المعاصرين، لكن مما لايختصم حوله اثنان أن آرثر ميللر علم من أعلام المسرح العالمى المعاصر . وقد يوجد بين كتاب المسرح من يكتب من أجل تسلية الجمهور أو من أجل مساعدته فى هضم طعام العشاء على مقاعد المسرح ، لكن لم يوجد من ينكر أن آرثر ميللر كاتب جاد مؤمن بالكاتب المسرحى كمفكر ، ويؤمن بالمسرح كمائدة مستديرة يجتمع حولها الجمهور ، وتطرح على بساطها التجربة المسرحية . وهدف ميللر من ذلك كله هو العمل على خلق حياة أفضل للانسان عن طريق المسرح .

على شلش

١٩٦٦

فى أمريكا كانت "**وفاة بائع متجول**" هى تراچيديا القرن العشرين .

J.L.Styan

١٩٧٥

إن العقول المؤمنة بالتاريخ سوف تحترم (ميللر) لقدرته على تجسيد الجو الأمريكى فيما بعد الحرب مسرحيًا ، بكل وضوح وتبصر ، لكن مسرحياته أكبر كثيراً من أن تكون مجرد تسجيل سياسى - اجتماعى للعصر ، كما أشارت إلى ذلك بعض الدراسات المقللة من شأنه .

Dennis Welland

١٩٨٥

إن العائلة فى مسرحيات ميللر بمثابة فخ يُعرض على أعضائها توقعات لا يمكن الوفاء بها ، ومايفعله ميللر فى هذه المسرحيات هو التقريب بين أفراد العائلة حتى يتحول هذا التقارب إلى تنافر مدمر .

Jeffrey D. Mason

١٩٨٩

لقد استقى ميللر من إبسن وبرنارد شو أهمية مبدأ السببية الاجتماعية، لكنه شعر بقصورهما فى مبالغتهما فى الإيمان بإمكانية هذا المبدأ على تقديم التفسير الكامل .

إن جوهر اهتمامه يبدو واضحًا وضوحًا كافيًا ، وهو اهتمام يرتكز على ضرورة مقاومة تلك الحتمية انطلاقًا من أن الذات ليست نتاجًا للقوى المتحكمة فيها فقط. وفى هذا السياق فإن المسرح ذاته يصبح فعلاً من أفعال المقاومة - مقاومة الفوضى والزمن والرضوخ ، أو باختصار : مقاومة الفناء .

Christopher Bigsby

١٩٩٢

ان الفرضية الرئيسية فى كتابات ميللر هى أن الكاتب الدرامى يجب أن يركز اهتمامه على البشر وعلى طبيعة الجنس البشرى . فهو يرى أنه ما لم يأخذ الكاتب المسرحى حالة الإنسان الكلية فى الاعتبار ، فلن ينتج فنًا عظيمًا . لقد آمن ميللر بضرورة التعرض لـ "الإنسان الكلى" باعتباره جزءاً من الأسرة أو المجتمع . ولكى ينجح فى تنفيذ ذلك فقد كان من الضرورى أن يمزج بين التقنيات المسرحية للواقعية والتعبيرية ، وهى التقنيات التى وازى ميللر بينها وبين الأسرة والمجتمع . وباعتباره مثاليًا تنعكس نظرياته فى انجازاته المسرحية فقد تحدى ميللر نفسه لكي يبدع مجموعة من الأعمال التى تطمح إلى معالجة "القضايا المطلقة" وفى نفس الوقت يقربها إلى ما يعنى الجنس البشرى مؤكداً التوازن بينهما ، وهو التوازن الذى يعتبر "كل شيء" فى الدراما العظيمة .

Walter J. Meserve

١٩٩٤

المحتويات

صفحة

رقم الإيداع ٩٨/١١٦٢٠
I.S.B.N.
977-305-068-8
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ان مشاهدة مسرحية لا يشبه الاسترخاء على أريكة الطبيب النفسى ، أو الجلوس وحيدًا أمام التليڤزيون . ففى المسرح ، بوسعك أن تحس برد فعل المواطن الذى يجاورك بالتوازى مع ردود فعلك من المحتمل أن تعرف شيئًا عن نفسك لكن مشاركة الآخرين فى تلك المعرفة تتسبب فى خلق نوع من الارتياح - الارتياح لكونك لست وحدك ، وأنك جزء من الجنس البشرى .

أن ذلك هو جوهر المسرح - فى ظنى - ، وذلك هو السبب فى أنه سيبقى إلى الأبد .

آرثر ميللر ١٩٩١

